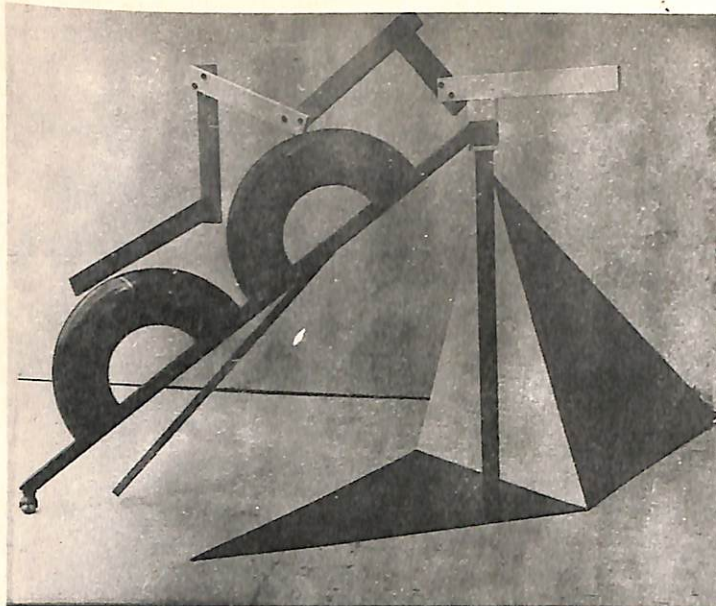
Testi di
Giuseppe Gatti
Lara Vinca Masini
Italo Tomassoni

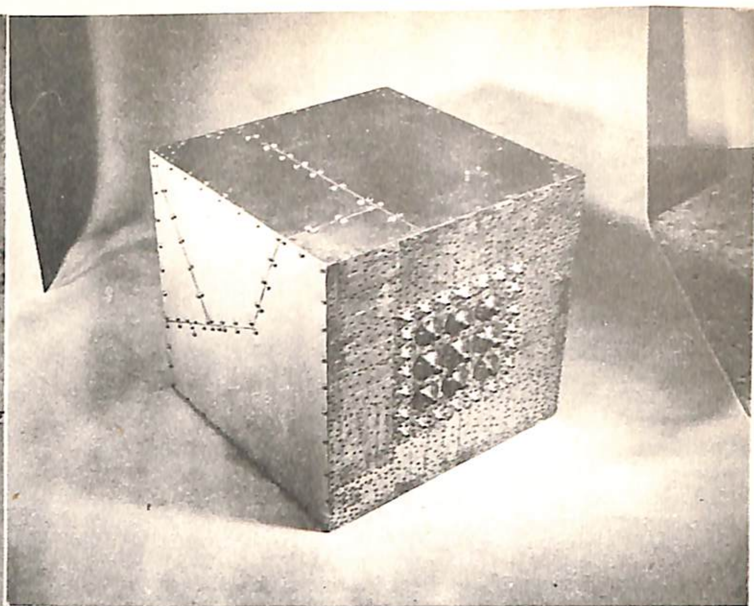
ICARO
LORENZETTI
MAROTTA
PIERELLI
PIZZO GRECO
REMOTTI

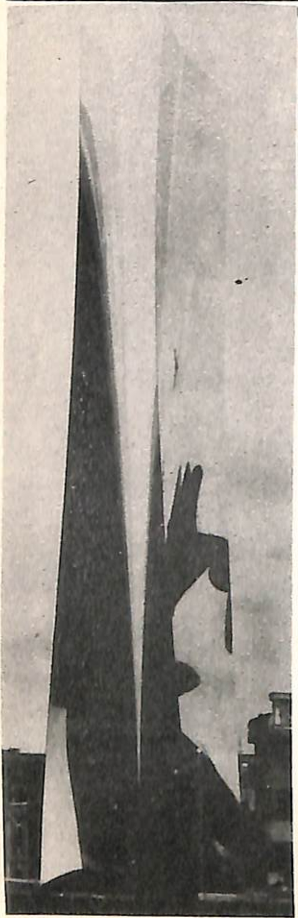
centro proposte

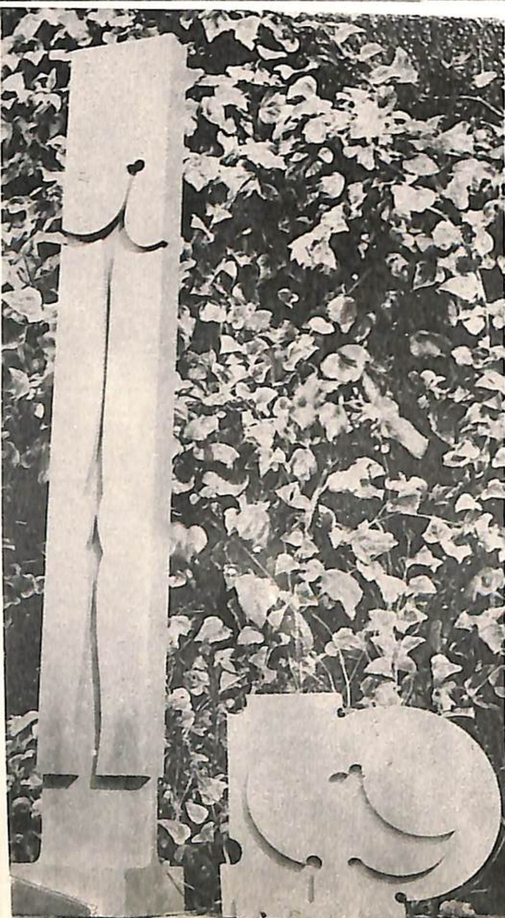


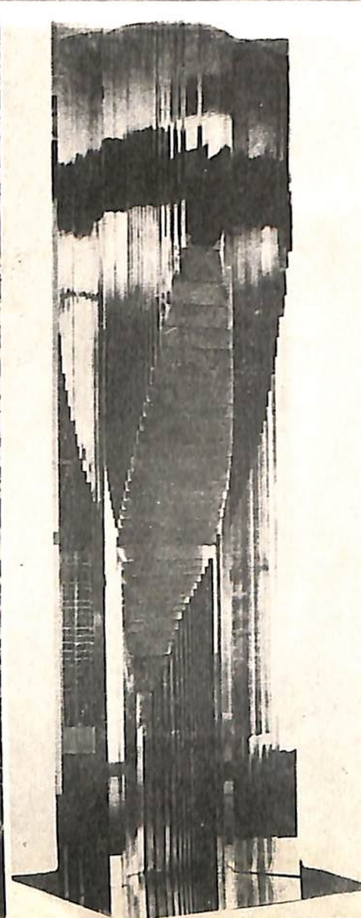
presso il
Centro Internazionale Arredamento, Firenze, giugno 1966
e presso il
Garden-House del Cinquale, luglio 1966













Paolo Icaro - È nato a Torino nel 1936. Dal 1958 si è dedicato esclusivamente alla scultura, dopo aver intrapreso in un primo tempo lo studio della musica al Conservatorio di Torino. Dal 1961 vive a Roma. — **Mostre personali e collettive:** 1962, Galleria Schneider, Roma. Premiato alla Mostra Ministero Pubblica Istruzione Biennale di Carrara; 1963, Mostra Mercato Palazzo Strozzi, Firenze. Seminario Henraux per il marmo, Querceta; 1964, Biennale di Gubbio, Premio Ministero Esteri; 1965, Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio. « Immagini di Spazio », Feltrinelli, Roma. Dieci Nuovi Scultori Italiani, Lissone. IX Quadriennale d'Arte di Roma. Galleria Odyssia, New York; 1966, « Dalla Polemica alla Costruzione », Casa do Brasil, Roma. Galleria « 2000 », Bologna. **Hanno scritto:** Maurizio Fagiolo, Maurillo Mendes, Joan Silleck, F. Solmi.

Carlo Lorenzetti - Nato a Roma nel 1934 dove vive e lavora. — **Mostre personali:** 1962, Gall. Topazia Alliata, Roma; 1964, Gall. Ferrari, Verona; 1965, Gall. La Salita, Roma — **Mostre collettive:** 1959, Galleria Naz. d'Arte Moderna, Mostra Ministero P. I., Roma; 1961, I Biennale Nazionale d'Arte del Metallo, Gubbio. II Rassegna d'Arte Figurativa di Roma e Lazio, Roma. XIII Deutsche Handwerksmesse, Monaco di Baviera; 1962, Sculture nella città, Festival dei due mondi 62, Spoleto. 5 Kunstler aus Rom, Galleria Suzanne Bollag, Zurigo. Mostra Nazionale Disegni Italiani Moderni, Ivrea. Mostra Internazionale di Scultura, Galleria Toninelli, Milano; 1963, Premio Nazionale del Bianco e Nero città di Anagni. VIII Premio Castello Svevo, Termoli. IV Rassegna d'Arte Figurativa di Roma e Lazio, Roma. II Biennale Nazionale d'Arte del Metallo, Gubbio; 1964, Quadri e sculture dell'Italsider, Genova. Mostra Internazionale Arte nell'Arredamento, Villa Reale Monza. IX Premio Castello Svevo, Termoli. Strutture di Visione, Palazzo Torlonia, Avezzano. Peintres et Sculpteurs de Rome II Festival des Arts Plastiques, Menton. Sculture in Metallo, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino; 1965, V Rassegna d'Arte Figurativa di Roma e Lazio, Roma. Strutture visive, Roma, Napoli, Firenze, Terni. Immagini di Spazio, Galleria Feltrinelli, Roma. X Premio Castello Svevo, Termoli. III Biennale Nazionale d'Arte del Metallo, Gubbio. VI Mostra Internazionale del Bronzetto, Padova. I Triennale d'Arte dell'Adriatico, Civitanova Marche. IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma; 1966, Struttture significanti, Livorno, Genova, Torino. XVII Mostra Internazionale del Fiorino, Palazzo Strozzi, Firenze. Totalità, Unicità, Significato, Galleria l'Angolo, Sassari. — **Hanno scritto:** G. C. Argan, G. Beringheli, S. Belli, G. Carandente, G. Dorfles, M. Fagiolo, E. Garroni, G. Gatt, G. Marchiori, F. Menna, E. Mastrolonardo, G. Montana, S. Orienti, N. Ponente, G. Popovich, L. Trucchi, M. Volpi, M. Valsecchi, C. Vivaldi.

Gino Marotta - Nato a Campobasso il 20 giugno 1935. Vive e lavora a Roma. — **Mostre personali:** 1957 Galleria Montenapoleone, Milano; 1958 Galleria La Salita, Roma; 1959 Galleria dell'Appunto, Roma; 1959 Galleria dell'Ariete, Milano; 1961 Galleria dell'Ariete, Milano; 1964 Galleria Anthea, Roma; 1965, Galleria dell'Ariete, Milano. — **Principali mostre collettive:** 1956, L'Arte nell'Architettura moderna, Roma; 1957, Mostra Taccuino delle Arti, Roma; 1957, Giovanni Romani, Roma; 1957, Premio Avezzano; 1957, Artisti d'Oggi, Capri; 1957, premio Scipione, Macerata; 1957, Francia-Italia, Torino; 1957, Premio Alessandria, Alessandria; 1957, Mostra dell'Opera Grafica La Salita, Roma; 1958, « Segno e Materia », Galleria La Medusa, Roma; 1958, « Giovani Artisti Italiani », Milano; 1958, Nuove Tendenze dell'Arte Moderna, Rome-New York Art Foundation, Roma; 1958, « Moderne Italiensk Maleri », Copenaghen; 1958, Pittura Italiana Contemporanea, Gall. Nazionale d'Arte Moderna, Roma; 1958, Mostra dell'Arredamento, Roma; Palazzo delle Esposizioni; 1958, Collettiva alla Galleria Discothèque, Roma; 1959, Collettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; 1958, Mostra dell'Arredamento, Roma; Palazzo delle Esposizioni; 1958, Collettiva alla Galleria Discothèque, Roma; 1959, Collettiva alla Galleria Marguttiana, Roma; 1959, Giovane Pittura Romana, Galleria La Tartaruga, Roma; 1959, Morgan's Paint, Rimini; 1960, Mostra Crack, Galleria Il Canale, Venezia; 1960, riceve il I Premio Molise, Termoli; 1961, Opere 1959-60 Galleria Anthea, Roma; 1961, Premio Lissone, Lissone; 1962, Nuove Prospettive dell'Arte Italiana, Bologna; 1963, Mostra Internazionale del Disegno, Fano; 1964, « Il Disegno Industriale », Galleria Arco d'Alibert, Roma; 1964, Arte e Tecnologia, Firenze; 1964, Premio Termoli; 1964, Art Club International, Festival des Arts, Nizza; 1964, XIII Triennale di Milano; 1965, Pittura murale alla Biennale degli Interni d'Oggi, Palazzo Strozzi, Firenze; 1965, Rassegna Arti Figurative di Roma e del Lazio; 1965, Junge Mäler von Heute aus Rom, Colonia; 1965, Premio Michetti, Francavilla; 1965, Premio Termoli, Termoli; Invitato alla IX Quadriennale d'Arte, Roma. Sculture e disegni di Gino Marotta Centro Culturale Olivetti, Ivrea, sett. '65. Sue opere si trovano nei principali Musei e collezioni private italiane e straniere. Ha collaborato ad importanti opere di architettura ed è autore, tra l'altro, delle sculture per la facciata della Sinagoga di Livorno, dei soffitti e delle decorazioni murali della nuova sede dell'ACEA e della sede dell'Istituto Finanziario Italiano a Roma, e delle sculture dell'aeroporto di Linate eseguite per la Società Olivetti, per la quale si è anche interessato di problemi di industrial design. Attualmente si occupa della progettazione di oggetti sperimentali dell'arredamento per la Società Gavina. — **Bibliografia essenziale:** GILLO DORFLES. Presentazione alla Mostra « I Bandoni », Milano, 1959; « Ultime Tendenze d'Arte Oggi », Ed. Feltrinelli, Milano; « Il Disegno Industriale », Ed. Cappelli; « La peinture objet dans l'art italien contemporain », L'OEIL, 1965. FRANCO RUSSOLI. Presentazione alla Mostra « I Piombi », Roma, 1958. GIORGIO SOAVI. Presentazione alla Mostra Personale, Milano, 1965. LIONELLO VENTURI. New Trends in Italian Art, Roma, 1958. MARCELLO VENTUROLI. « Numeri, Diagrammi, Sagome, Quadrettature », Capitolium, Ottobre 1964; d'Ars Agency N. 2, 1964. EMILIO VILLA. Rivista dell'Arredamento, N. 33, 1957; Presentazione alla Mostra Personale, Milano, 1957; Presentazione alla Mostra Personale, Roma, 1964; « Anatomia Ginomarotta- », Leader, ottobre 1964. CESARE VIVALDI. Presentazione alla Mostra Personale, 1959, Roma; Presentazione alla Mostra Personale, Milano, 1961; Presentazione a CRACK, Ed. Krachmalnicoff, Milano, 1960.

Remo Remotti - È nato a Roma nel 1924. Dal 1950 ha vissuto in America del Sud (Perù) rientrando in Italia nel 1958. Ha lavorato a Milano dal 1959 al 1963; attualmente vive e opera a Roma. — **Principali mostre personali e collettive:** Primer Salon de Arte Abstracto, Lima (Perù), 1958; Montenapoleone, Milano, 1960; NUMERO (Firenze, Roma, Milano), 1961-1962; Il Cancello, Bologna, 1962; L'INDICE, Milano, 1963; Premio Modigliani, Livorno, 1963; Mostra Mercato, Firenze, 1963-64; Premio Termoli 1964-1965; Strutture di Visione, Avezzano, 1964; Premio Marche, Ancona, 1964; Galleria Bremer, Berlino, 1965; Immagini di Spazio, Feltrinelli, Roma, 1965; Rassegna Arti Figurative, Roma e Lazio, 1965; La Salita, Roma, 1965; Premio Silvestro Lega, Modigliana, 1965; Premio Michetti, Francavilla a Mare, 1965; Il Segno, Roma, 1965; IX Quadriennale di Roma, 1965-66; Ferro di Cavallo, Roma, 1966. — **Premi:** Medaglia d'oro Premio Modigliani, 1963; Premio Acquisto, Termoli, 1964; Medaglia d'oro Premio Silvestro Lega, 1965; Acquisto IX Quadriennale di Roma, 1966. Sue opere si trovano presso collezioni private in Italia e all'estero nonché al Museo Civico di Torino e quello di Roma. — **Hanno scritto di lui:** Bruno Alfieri, Gillo Dorfles, Giuseppe Gatt, Dragos Kalajic, Luce Hoctin, Osvaldo Lopez-Chuhurra, Giuseppe Marchiori, Italo Tomassoni, Lara Vinca Masini, Cesare Vivaldi.

Attilio Pierelli - Nato a Sasso di Serra S. Quirico il 10 aprile 1924. — **Mostre personali:** 1963, Galleria S. Marco, Roma; 1964, Galleria Antares, Roma; 1965, Gavina Arredamenti, Milano; 1966, Galleria l'Obelisco, Roma. — **Mostre collettive:** 1965, Perpetuum Mobile, Galleria l'Obelisco, Roma; 1965, Strutture visive, Firenze, Galleria l'Aquilone; Napoli, Libreria Guida; Roma Galleria il Bilico; Cosenza, Galleria la Bussola; Terni, Camera di Commercio; 1965, Immagini di Spazio, Libreria Feltrinelli, Roma; 1965, V Rassegna Arti Figurative, Roma e Lazio; 1965, X Premio Termoli; Nona Quadriennale d'Arte di Roma; 1966, Art of the Space Age Johannesburg; 1966, I Concerto Mondiale di Scultura Teatro di via Belsiana, Roma; 1966, Suono, Movimento, Colore, Galleria l'Obelisco, Roma. — **Hanno scritto di lui:** Emilio Villa, Gino Marotta, Giuseppe Gatt, Filiberto Menna, Cesare Vivaldi, Maurizio Fagiolo, Lorenza Trucchi, Joan Silleck.

Alfredo Pizzo Greco - Dal 1962 ricerche plastiche in 2 e 3 dimensioni sugli sviluppi di una immagine semplice (dalle coordinate cartesiane) come modulo di immagini analoghe e complesse; dal 1963 ricerche plastiche in 2 e 3 dimensioni sulla vibrazione del colore e della luce, sulla reciproca relazione di pittura e scultura; Mostra personale di pittura alla « Galleria Minima » a Milano, maggio 1963, presentato da Giulia Veronesi; dal 1964 ricerche plastiche in 3 dimensioni sul rapporto tra struttura semplice scultura e ambiente: ambiente come tessuto urbanistico in genere o volume di abitazione individuale. Sculture come modelli per monumenti urbani. Modelli di sculture a corpi snodabili come quinte mobili per esterni (luoghi con vegetazione) e interni (luoghi di soggiorno); Mostra personale di pittura alla « Galleria Amici dell'Arte » a Macerata, febbraio 1964, presentato da Giulia Veronesi; Mostra personale di pittura e scultura al « Centro Culturale L. Einaudi » a Como, dicembre 1964, presentato da Mario Radice; Mostra personale di pittura e scultura alla « Galleria Montenapoleone » a Milano, gennaio 1965, presentato da Bruno Alfieri; Mostra personale di pittura e scultura presso lo Studio-Architettura Maspes-Romegialli a Sondrio, luglio 1965; ha collaborato alla realizzazione dei costumi per « il gioco dei potenti » da « Enrico VI » di Shakespeare ora in scena a Milano presso il « Piccolo Teatro », con uno studio di gamme cromatiche per i diversi costumi; Il Premio-Acquisto di scultura nel concorso per l'abbellimento artistico dell'Istituto « A. Secchi » di Reggio Emilia, ottobre 1965; Edizione in 120 copie numerate di 10 stampe su cellulosa, con 27 matrici in linoleum. Editore Bruno Alfieri, gennaio 1966; Mostra personale di scultura e grafica alla Galleria Cadario a Milano (è presentato il volume « Dieci Immagini » e sono esposte, tra l'altro, 4 sculture in legno ed in alluminio delle misure di 1×1×3 mt. c.ca), gennaio 1966; partecipa alla mostra EURODOMUS 1966, alla Fiera Internazionale di Genova, con una scultura a parti mobili su cerniere, in acciaio Italsider, delle misure di 1,50×1,50×5,10 mt. in altezza del peso di 25 q. la scultura è collocata all'esterno ed è di colore blù. Sue opere sono presenti in collezioni private in Italia e all'estero, alla « Galleria d'Arte Moderna » di Macerata, alla « Galleria d'Arte Moderna » di Como. — **Hanno scritto sul suo lavoro:** Giulia Veronesi (1963, 1964, 1965), Mario Radice (1964), Bruno Alfieri (1965), Gillo Dorfles (1965, 1966).

La scultura-oggetto

di Giuseppe Gatt

In una conferenza tenuta a Francoforte nel 1908, Henry Van de Velde affermava che « riunire l'arte e l'industria significa fondere ideale e realtà ». Da una simile impostazione problematica doveva originarsi e svilupparsi tutta la estetica dell'*Industrial Design*. Estetica che doveva venire rimessa in discussione dai procedimenti operativi della ricerca gestaltica e dal nuovo tipo di relazione che tale ricerca ha prospettato tra arte e industria.

Un esempio esauriente di questa nuova impostazione relazionale — consistente fondamentalmente nel riscatto del fare alienante e prammatistico dell'industria, operato dalla metodologia di ricerca artistica — ci è fornito dalla larga apertura problematica di questa « Nuova Scultura Italiana » di Pierelli, Pizzo Greco, Remotti, Lorenzetti, Marotta e Icaro; una scultura che da una poetica comune, muove tuttavia verso implicanti e notevoli differenziazioni estetiche.

Pierelli sviluppa la sua ricerca su una dimensione plastica fortemente scandente lo spazio che risulta da superfici la cui spazialità è invece oggettivamente bidimensionale. In questo senso gioca in lui un ruolo determinante il fascino illusionistico delle superfici riflettenti, degli spazi cercati e ritrovati uno dentro l'altro che è come dire affrontare il problema degli spazi interni all'opera. Problema che, mentre uno scultore organicista (da Moore a Etienne-Martin) avrebbe risolto nel senso della spazialità interna concreta, Pierelli ricerca nel senso della spazialità interna illusoria. In questo senso, mentre la sua derivazione filologica è quella della « nucleoscultura » alla Brancusi, i risolvimenti attuali e le loro implicazioni visuali superano notevolmente i limiti di questa problematica e vanno anche oltre l'istituzionalismo gestaltico che non viene più formulato come ipotesi di struttura operativa formale, bensì come entità visivo-plastica « aperta » e largamente operabile.

In Pierelli dunque la forma è « mezzo », o meglio episodio estetico per pervenire ad un nuovo tipo di monumentalità tecnologico-visuale fortemente condizionante lo spazio urbanistico del nostro vivere quotidiano.

Remo Remotti, nel mentre non ha rinunciato agli effetti pittoricisti e, in definitiva, materici delle sue pareti di stagnola, — quasi morte superfici lunari fiorite qua e là di crateri spenti — ha sviluppato la sua ricerca in senso sostanzialmente oggettuale e plastico. Ed è interessante sottolineare come i supporti, le strutture, le « basi » (siano esse tubi tipo innocenti o cavalletti di legno) costituiscano parte integrante dell'immagine quasi a concretizzare la totale integrazione dell'« opera d'arte » all'ambiente che la recepisce e cui è destinata. Questo approfondimento delle possibilità complementari degli oggetti è affrontato anche laddove le sue sculture si compongono di due o più elementi autonomi e complementari fruibili indifferentemente.

Quello di Marotta è un raggiunto esempio di scultura policroma ottenuta con il decisivo impiego dei procedimenti industriali; ma anche, conseguentemente, una prova di come la macchina possa essere assoggettata a metriche operative perfino irrazionali, fantastiche. All'origine di questa allegra e spericolata figurazione c'è Arp, che qui diventa più meccanico e meno fantastico anche se Marotta ha proprio accettato di Arp la componente fantastica e attenuato quella tecnologia. L'equilibrio della immagine è riposto nelle alternanze dei pieni e dei vuoti, nella squillante contrapposizione dei timbri. La composizione segue una dinamica frontale, da intarsio. Lo spettatore è invitato a portarsi « dentro » queste dinamiche cromatiche e plastiche (« vive di una loro beffarda e suasiva presenza » come ha scritto il Dorfles) a indagarle nella loro possibile funzione, a servirsene concretamente come di un mobile, dalla progettazione del quale non a caso Marotta proviene.

L'etimologia di Lorenzetti ha come parametro storico il costruttivismo, come equivalente critico la cultura pop; costruttivismo non in senso letterale quanto, più precisamente, metodologico per il modo di articolare le superfici, di affrontare i piani, di sviluppare le volumetrie di tuttotondo; equivalente pop in senso spiccatamente culturale quale cioè riscontro e testimonianza di suggestioni emergenti assai difficilmente eludibili *in toto* soprattutto quando si è provvisti di intelligenza viva e avvertita.

Rispetto alla produzione immediatamente precedente, le immagini di Lorenzetti sono meno « personaggio » e più ricerca del valore puro, cioè forma. Nondimeno resta la traccia di quella *vis* fantastica ed estrosa che animava i precedenti « re-robot » che ora, più rigorosamente castigata, si esplica in un'altra più sottile e penetrante ironia; quella di lasciarci il dubbio se questi oggetti abbiano rinunciato a parte della loro ironia per conquistare l'attuale rigore, o se il rigore stesso sia un nuovo aspetto dell'ironia.

Gli oggetti di Icaro hanno la loro origine in un'estetica del segno; quelle forme prima di essere volume, sono state traiettoria, traccia. Manca loro, nonostante l'apparenza, un effettivo condizionamento spaziale, come accade nella scultura; in realtà è lo spazio circostante che le determina e le condiziona, nei tagli, nelle articolazioni sinuose, nella stessa cinetica che il fruitore può imprimer loro. Il segno vi si legge dentro; diventando plastica si fa, tutt'al più, gesto, movimento fermo, bloccato entro uno spazio coagulante come il piombo che precipita nell'acqua e d'improvviso assume la forma del suo moto. Il colore è l'intervento programmato, voluto, « secondario »; come secondarie sono le oscillazioni che lo spettatore, spinto dalla curiosità o da un preciso movente ludico può imprimer loro. Icaro, attraverso il filtro di una cultura pop, mostra la dialettica tra l'*a priori* e il mondo delle esperienze.

Le ricerche di Pizzo Greco vengono molto opportunamente ricondotte dal Marchiori a « certe esperienze scenografiche dell'avanguardia russa ». Ascendenza che è, ovviamente, solo un punto di riferimento, giacché la componente monumentale ed effettistica viene subito purgata da un eccezionale calcolo formale e metodologico che partecipa del morfologismo costruttivista e del rigore operativo della ricerca gestaltica e tecnologica. Dei sei scultori qui commentati, Pizzo Greco è sicuramente il più rigoroso, il meno incline all'ironia meccanistica, e il più scoperto — in pari tempo — a non subire il fascino del mito (positivo o negativo) della macchina.

Sculture per una nuova città

di Lara Vinca Masini

L'operazione di apertura a livello del pubblico iniziata dai sei scultori italiani, Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Remotti, Pizzo Greco, con una serie parallela di mostre in Italia e all'estero e con l'uscita di un pocket, non significa soltanto un tentativo di adeguamento ai modi di consumo attuali, ma si propone ad esempio di ipotesi di comportamento dell'artista moderno nei confronti della società, tale che non solo i termini linguistici si impostino secondo una nuova visione della realtà, ma anche i mezzi di approccio al pubblico divengano evidenti e diretti, sì da chiarire in termini comportamentistici la nuova eticità dell'arte intesa come creatrice di nuove possibilità di vita dell'uomo nel mondo.
L'avvicinamento dei sei non si pone come ipotesi di gruppo di lavoro con modi operativi comuni, ma come intenzionalità aperta comune, come affermazione di una nuova operatività plastica che riscatta il mondo tecnicistico alla fantasia e alla felicità dell'invenzione, che contrappone ai feticci macroscopizzati della società massificata i simboli di una nuova creatività e fantasia, riscoprendo le fonti di un nuovo linguaggio che non sia a livello di élite ma proponga un essere dell'arte per una funzione « gratuitamente » corale, non di asservimento, cioè, all'industrialesimo capitalista, ma, al contrario, asservitrice dell'industrialesimo ad un mondo rinnovato nei suoi parametri ètico-formali.
Né sembri questo, come si è osservato, — e, mi rincresce, da fonte autorevole — « molto noioso ». È la condizione unica e precisa del vivere e dell'essere dell'artista oggi. L'artista non è mai stato, né minaccia di esserlo per il futuro, uno specchio della realtà che gli è contemporanea (o si parla ancora in termini di « arte » come *mimesis* della natura = realtà?), ma l'ha sempre condizionata e trasformata. Resta a vedere quali sono state nel tempo le fonti e i contenuti dell'arte. Oggi la funzione dell'arte è particolarmente ètica (e può essere anche felicemente, ironicamente ètica, non di necessità noiosamente e pedantescamente moralistica, anzi semmai questo del moralismo è uno dei tabù da rovesciare per una più chiara e vivace — nostra e moderna — coscienza morale, che si fà modo di essere e non costrizione dogmatica).
Basti vedere come i sei scultori operano sulla materia, rovesciando in pieno le tecniche tradizionali — con matrici da stampaggio Marotta, con materiale meccanico-industriale Icaro, con superfici speculari usate come riflettenti e sollecitanti di spazio illusoreo esterno-interno Pierelli; Lorenzetti suggerisce invece ipotesi di rapporti materia-colore-spazio, operando pure a livello di produzione meccanica. Remotti, abbandonate suggestioni preziosamente sensibili fa assurgere il fattore materico a sollecitazione dello spazio organizzato tecnologicamente ed architettonicamente. Pizzo Greco ricerca i termini di un linguaggio plastico-spaziale in senso modulare con acuta aggressività nel significato più autentico del termine architettura per l'uomo.
Ma se una situazione precisa unisce i sei scultori in modo inequivocabile, è proprio, ad onta dei pustulati (e, perché no, anche in virtù di essi) la giocosa ironia, la fresca generosità con la quale essi aggrediscono il mondo di oggi per popolarlo di oggetti lieti, felici, suggeriti come elementi di riscatto e di qualificazione di una città nuova, di un mondo dell'uomo che veramente egli possa plasmare a sua immagine servendosi, appunto, della macchina — i tubi verniciati a fuoco di Icaro nei colori dei serbatoi e dei distributori dei supermarkets e delle autostrade; i tagli fatti dalla macchina e per la macchina degli oggetti-arredo urbano di Marotta; le scalee magiche dai vertiginosi ritmi di nuovi, melodrammatici scenari di Pizzo Greco; le sculture-spazio (e suono — in questi giorni una sua scultura serve di strumento per musiche di avanguardia a Spoleto —) di Pierelli; le taglienti inquadrature spaziali di Lorenzetti.
È soprattutto, una dimostrazione di una impostazione nuova dell'arte come consapevolezza critica del proprio operare, sia essa a-priori, come suggerisce Marotta, o a-posteriori, come crede Pierelli, (ma solo crede, nel divario inspiegabile che talvolta distingue la poetica artistica dal risultato poetico).

Il naturalismo tecnologico di Marotta, Pierelli, Lorenzetti, Remotti, Icaro e Pizzo Greco

di Italo Tomassoni

Da quando le filosofie postesistenziali hanno trovato un punto di convergenza nell'approfondimento del problema della tecnica, l'obbiettivo preminente della ricerca artistica è costituito dalla integrazione metodologica e operativa fra tecnologia artistica e teconologia industriale.
Questo atteggiamento esplorativo, se per quanto attiene all'intervento dell'arte nell'industria non ha ancora certamente avviato il riscatto del fare industriale che permane ancora alienante e prammatico e, come tale, realizzato in un ambito fatalmente nonstorico; per quanto attiene all'intervento dell'industria nella sfera estetica ha causato massicci condizionamenti morfologici e operativi sfocianti in un vero e proprio formalismo industriale.
Un formalismo che, essendo fondato essenzialmente su una metodologia operativa si caratterizza in modi ben più radicali e problematici di quelli dei primi ottimistici e bonari sottolineatori del fascino della macchina dai futuristi a Léger.
Nell'ambito di queste aperture sperimentali, i condizionamenti della macchina agiscono sui temi e i modi della comunicazione visiva in maniere differenti e diramate. Si danno opere che vogliono essere macchine e null'altro; opere che si uniformano al prodotto industriale attraverso la mutuazione del momento progettante o delle caratteristiche operative; opere che vengono eseguite con l'impiego dei macchinari dell'industria; opere destinate ad essere seriate come qualunque prodotto industriale ecc..
I lavori dei 6 scultori qui riuniti sembrano trovare il loro denominatore comune nel fatto di essere realizzati « a macchina » nel duplice senso che o i materiali vengono trattati e formati con l'ausilio della strumentazione industriale (Marotta, Pierelli, Lorenzetti) ovvero nell'economia generale dell'immagine, vengono impiegate delle componenti prefabbricate tipo standard (Remotti, Icaro, Pizzo Greco).
In tutti e due i casi, trattasi di una metodologia operativa che non attiene alla tecnologia dell'oggetto (tecnologia artigianale e barocca) sebbene alla tecnologia dell'industria.
E quantunque l'intenzionalità del singolo artista possa anche non essere necessariamente orientata verso la produzione seriale, non v'è dubbio che il criterio informatore di questo tipo di produzione vada ricercato al di fuori del rapporto « uomo-prodotto del suo lavoro » e precisamente in un'aperta adesione allo strumentalismo industriale, quanto meno nel rapporto trilogico uomo-macchina-prodotto.
Conseguentemente il rapporto uomo-prodotto del « suo » lavoro viene a modificarsi in quello uomo-prodotto del lavoro strumentalizzato attraverso la macchina.
Se, d'altra parte, la produzione di Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Icaro, Lorenzetti e Remotti non potrebbe essere senza la macchina; e se, del pari, tale produzione sembra rifiutare l'orientamento necessariamente seriale della tecnologia, ciò significa che tende — pur ponendosi oltre la tecnologia dell'oggetto — a recuperare il valore del prodotto, ridimensionando contestualmente l'egemonia della macchina e del metodo in modo da porre su un piano paritetico e dialettico l'uomo, la macchina e il prodotto; il risultato e il procedimento; l'oggetto definito e il progetto illimitato.

Da questo confronto competitivo e dialettico, retto sul filo di un equilibrio tanto precario e rischioso quanto eccezionalmente stimolante le capacità logiche e critiche dell'operatore, si origina una prospettiva di nessi fra l'uomo e la macchina il cui equivalente d'immagine è fondato non su astratti ordini meccanici e funzionali ma su morfologie che non esiterei a definire di un vivo *naturalismo tecnologico,* (il che, poi, potrebbe essere una spiegazione eziologica di quel carattere di « munumentalità » di queste sculture, individuato dal Dorfles).
Attraverso questa relazione storicizzante e questo allargamento pressoché illimitato (a causa dell'intervento della macchina) del nucleo problematico operativo, si pone in termini concreti il problema della « strumentazione umana » nell'attuale condizionamento industriale, con qualche non infondata speranza per la storicità dell'arte e del lavoro dell'uomo,

Nelle riproduzioni opere di: 1) Paolo Icaro; 2) Remo Remotti; 3) Attilio Pierelli; 4) Gino Marotta; 5) Alfredo Pizzo Greco; 6) Carlo Lorenzetti.

centro proposte firenze
redazione l. v. masini
via benozzo gozzoli 27
telefono 225153